

Julia Rüdiger

Die Wiener Ringstraße Konkurrenz der Stile in einem disparaten Ensemble

Die feierliche Eröffnung des ersten Teilstücks der Wiener Ringstraße am 1. Mai 1865 bildet den Referenzpunkt für das Jubiläumsjahr 2015, in dem die gesamte städtebauliche Unternehmung Ringstraße aus unterschiedlichen Perspektiven beleuchtet wurde. So warfen zahlreiche Ausstellungen und Publikationen ihren jeweils speziellen Blick darauf und widmeten sich der Planung und den Anfangsjahren, der Architektur und den Bauherren, der zeitgenössischen Gesellschaft und dem kulturellen Leben. Diese Vielfalt an Perspektiven zeigt, dass eine solch große stadtplanerische Unternehmung Auswirkungen auf allen Ebenen des Zusammenlebens hat und wegen der vielen beteiligten Menschen, Interessen und Parteien, aber auch wegen der großen räumlichen Ausdehnung zwischen historischen Stadtteilen sowie schließlich wegen der langen Bauungszeit nicht als monocodiertes Kulturereignis wahrgenommen werden kann und sollte.¹ Die starke und facettenreiche Auseinandersetzung mit diesem für Wien so charakteristischen Straßenzug macht deutlich, dass die Ringstraße bis heute als kulturelles Phänomen und als gesellschaftliche Reibungsfläche weiterwirkt.

In meinem Beitrag möchte ich aufzeigen, wie eng verzahnt Architektur, Stadtplanung, Gesellschaft, Theorie und Polemik in den Jahren der Entstehung waren und dadurch Einfluss auf das Erscheinungsbild genommen haben.

Aus kunsthistorischer Perspektive muss die Wiener Ringstraße wohl als der meist-dokumentierte und meisterforschte Straßenzug des 19. Jahrhunderts gelten. Dies ist insbesondere ein Verdienst der Wiener Kunsthistorikerin Renate Wagner-Rieger, die in ihrem breitangelegten Ringstraßenprojekt der 1970er Jahre mit großem personellem und finanziellem Aufwand die Quellen detailliert dokumentiert und analysiert und damit die Basis für jegliche weitere Ringstraßenforschung gelegt hat.² Im Fokus stand die Erforschung der gesamten Ringstraße und deren gesellschaftlichen und künstlerischen Entstehungsbedingungen, so wurden in diesem umfassenden Projekt vor allem die gemeinsamen Nenner dieser urbanistischen Entwicklung aufgearbeitet. Zu den einzelnen

1 Vgl. Csáky, Moritz: Das Gedächtnis der Städte. Kulturelle Verflechtungen – Wien und die urbanen Milieus in Zentraleuropa. Wien / Köln / Weimar: Böhlau 2010, S. 14–16.

2 Wagner-Rieger, Renate: Die Wiener Ringstraße. Bild einer Epoche. Die Erweiterung der Inneren Stadt Wien unter Kaiser Franz Joseph. Reihe in zahlreichen Bänden. Wien / Graz / Wiesbaden: Böhlau / Steiner 1969–1981.

Bauten sind jedoch nur wenige baumonographische Studien erschienen,³ so dass sich – gerade auch in der Euphorie des Jubiläums – der Eindruck eines relativ einheitlichen Ensembles hält.

Häufig werden die einzelnen Bauwerke des historistischen Konglomerats anhand der von Wagner-Rieger entwickelten und kanonisch gewordenen Begriffe ‚Romantischer Historismus‘, ‚Strenger Historismus‘ und ‚Späthistorismus‘ unterschieden. Als Renate Wagner-Rieger im Jahr 1968 in ihrem stark rezipierten Artikel *Der Historismus in der Wiener Architektur des 19. Jahrhunderts* diese Begriffe einführt, ging es ihr vor allem darum, den Historismus überhaupt als künstlerisches Phänomen greifbar zu machen.⁴ So stellte sie zu Beginn fest, dass der Historismus in der Architektur, die un-originäre Verwendung und Vermischung von überbrachten Stilen, zu lange als Schwäche oder gar Elend der Kunst beurteilt und daher das Phänomen nicht als künstlerisches, sondern als historisches oder soziologisches angesehen wurde.⁵ Um den architektonischen Historismus des 19. Jahrhunderts von dem Vorwurf des unkreativen Kopierens zu befreien und damit eine ernsthafte kunsthistorische Erforschung dieses Stilphänomens zu ermöglichen, zielte ihr Artikel darauf ab, die Architektur des Historismus „unabhängig von allen außerkünstlerischen Problemen, [...] als eine *rein künstlerische* [Herv. J. R.] Erscheinung zu betrachten“ und in den Verlauf kunsthistorischer Epochen einzureihen.⁶ Voraussetzung hierfür war es, einen Epochenbegriff zu entwickeln, der sich wie andere in eine Früh-, eine Hoch- und eine Spätphase, einteilen ließe.

Mit ihrer profunden Kenntnis der Architekturgeschichte und den Wiener architektonischen Eigenheiten gelang es Wagner-Rieger, eine sinnvolle Gliederung der Wiener Architektur des Historismus zu definieren. Demzufolge ist der ‚Romantische Historismus‘ im mittleren Drittel des 19. Jahrhunderts anzusiedeln und kennzeichnet sich durch eine bewusste Synthese verschiedener Stile der Vergangenheit mit dem Ziel, daraus eine neue, zeitgemäße Ausdrucksform zu schaffen.⁷ Der ‚Strenge Historismus‘ begann überlappend in der Jahrhundertmitte und hielt sich bis etwa 1880. Sein Ziel war es mit maximaler Rationalität die historischen Stile möglichst stilrein für neue Bauaufgaben

3 Nierhaus, Andreas: Die Neue Burg in Wien: Krise und Scheitern monumentaler Architektur am Ende des Historismus. Dissertation. Universität Wien 2007; Kruspel-Jovanovic, Stefanie: Das Naturhistorische Museum Wien: Architektur und Ausstattung – ein Tempel der Evolution. Dissertation. Universität Wien; Telesko, Werner (Hg.): Die Wiener Hofburg 1835–1918: der Ausbau der Residenz vom Vormärz bis zum Ende des „Kaiserforums“. Wien: Verlag der Österreichischen Akademie der Wissenschaften 2012.

4 Wagner-Rieger, Renate: Der Historismus in der Wiener Architektur des 19. Jahrhunderts. In: *Alte und moderne Kunst* 100 (1968), S. 2–15.

5 Ebd., S. 2.

6 Ebd., S. 3.

7 Ebd., S. 6.

anzuwenden.⁸ Abgelöst wurde diese Praxis in Wien ab den 1870er Jahren durch den ‚Späthistorismus‘, der sich durch eine betont plastische Anwendung der Bauformen sowie ein reiches Ornament auszeichnete.⁹

So wertvoll dieser Schritt für die Erforschung des Historismus und insbesondere der Ringstraße war, so muss man sich doch des *konstruierten* Charakters solcher Epochen- und Stilbegriffe bewusst sein. Daher stehen sie nicht nur in der kunsthistorischen Forschung schon seit längerem in der Kritik.¹⁰ Denn die Linearität und konstruierte Einheitlichkeit innerhalb eines Epochenbegriffs lassen wenig Raum für künstlerische Einzelentscheidungen, Auftraggeberwünsche, stadtplanerische Anforderungen und architekturtheoretische Überlegungen.

Wenn es also Wagner-Riegers berechtigtes Anliegen war, den Historismus in der Architektur des 19. Jahrhunderts überhaupt erst als Kunst, als rein künstlerische Erscheinung wahrgenommen zu wissen, dann ist es mir im interdisziplinären Kontext des vorliegenden Sammelbandes knapp fünfzig Jahre später ein Anliegen, auch die vielen außerkünstlerischen Aspekte, die jede Kunst, aber die Architektur vielleicht am meisten, beeinflussen, stärker in den Blick zu nehmen. Im Folgenden möchte ich daher die rein künstlerische Argumentation für Stilkonstruktionen anhand dreier Ringstraßen-Beispiele hinterfragen. Wir blicken auf drei Brennpunkte in der Entwicklung der Wiener Ringstraße, an denen sich unterschiedliche Erwartungshaltungen aneinander gerieben haben und so bewusste Stilentscheidungen notwendig machten. Während wir also an der Einordnung der Architekturen in eine Kunstgeschichte arbeiten, eröffnet sich parallel eine breite Aussicht auf die gesellschaftlichen und politischen Bedingungen des Wiener Ringstraßenbaus.

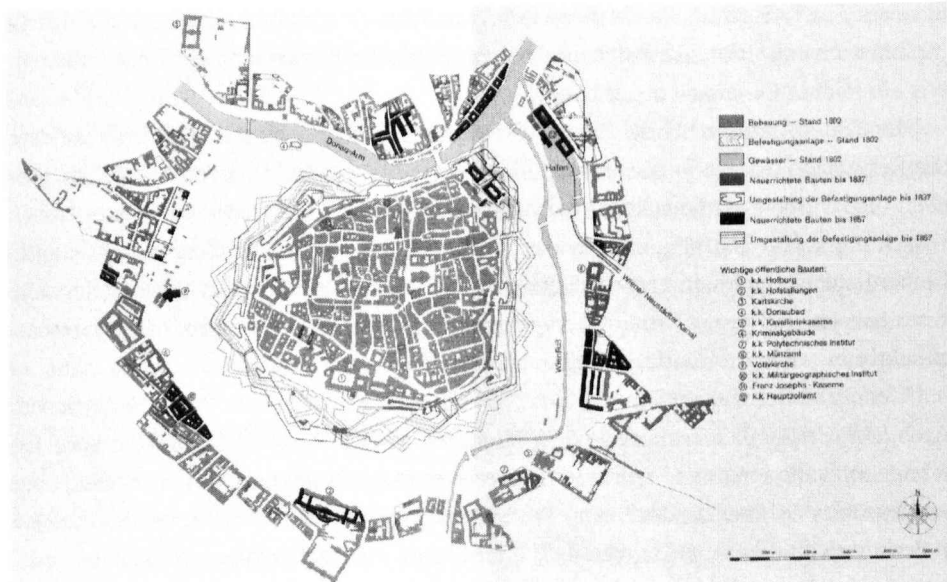
Städtebaulich befand sich Wien in den 1850er Jahren in der bemerkenswerten Situation, dass die Stadt im Gegensatz zu den meisten europäischen Residenzstädten noch immer an ihren – militärisch-funktionell bereits lange überholten – Befestigungsanlagen festhielt. Der dicht besiedelte Stadtkern war durch die Stadtmauern und eine rund 500 Meter breite Freifläche von den Vorstädten getrennt.¹¹

8 Ebd., S. 6–7.

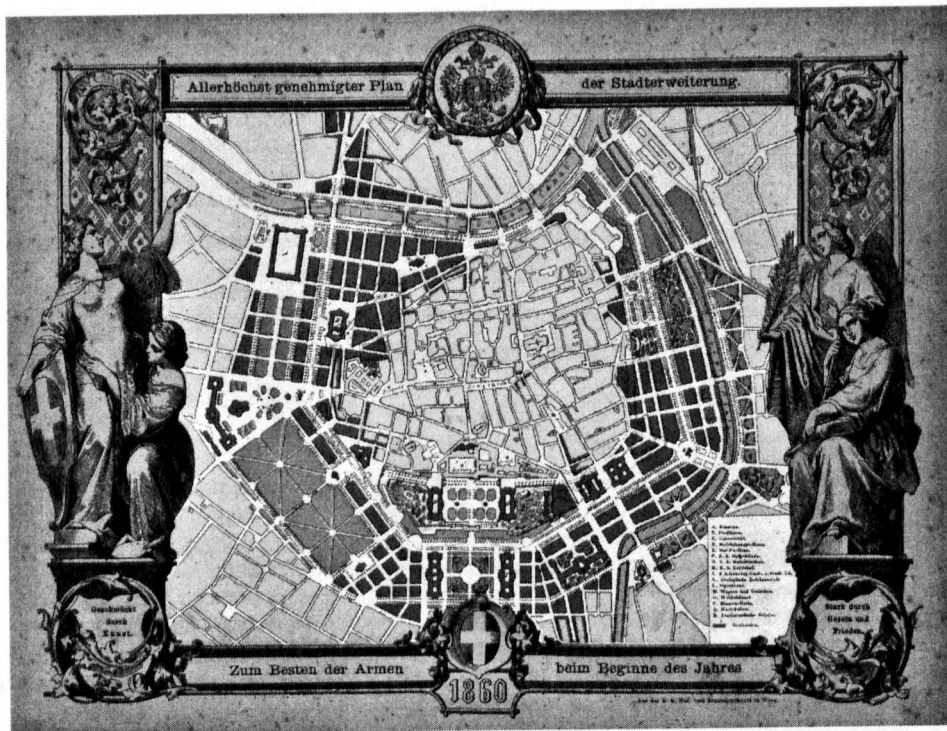
9 Ebd., S. 12–13.

10 So in der Literaturwissenschaft in Gumbrecht, Hans Ulrich / Link-Heer, Ursula (Hg.): Epochen-schwellen und Epochenstrukturen im Diskurs der Literatur- und Sprachhistorie. Frankfurt a. M.: Suhrkamp 1985; in der Kunstgeschichte in Schmoll gen. Eisenwerth, Josef: Stilpluralismus und Einheitszwang. Zur Kritik der Stilepochen-Kunstgeschichte (1970). In: Nerdinger, Winfried / Schubert, Dietrich (Hg.): Epochengrenzen und Kontinuität. Studien zur Kunstgeschichte, München: Prestel 1985, S. 11–30; Pochat, Götz: Der Epochenbegriff und die Kunstgeschichte. In: Dittmann, Lorenz (Hg.): Kategorien und Methoden der deutschen Kunstgeschichte 1900–1930. Wiesbaden / Stuttgart: Steiner 1985, S. 129–168; Hager, Werner / Knopp, Norbert (Hg.): Beiträge zum Problem des Stilpluralismus. München: Prestel 1977.

11 Mader-Kratky, Anna: Über das Glacis. Erste Überlegungen zu einer Stadterweiterung Wiens. In: Nierhaus, Andreas (Hg.): Der Ring. Pionierjahre einer Prachtstrasse. Wien: Residenz Verlag



Die städtische Entwicklung der späteren Ringstraßenzone von 1802 bis 1857



Allerhöchst genehmigter Plan der Stadterweiterung, 1860

Erst infolge der Allerhöchsten Entschliebung Kaiser Franz Josefs im Dezember 1857 wurden die Basteien und Mauern geschleift und ein Bebauungsplan für diese enorme Fläche entwickelt.

Schon vor dieser retardierten Befreiung der Inneren Stadt hatte der Wiener Kunsthistoriker Rudolf von Eitelberger gefordert, dass man das Glacis für die Errichtung von *Monumentalbauten* zur repräsentativen Aufwertung der Stadt nutzen sollte. So schrieb er 1855 im *Deutschen Kunstblatt*, dass „Erstens das Aufgeben der Befestigung Wiens und Zweitens die Benutzung der Glacis zu Monumentalbauten“ nötig sei, damit Wien an architektonischer Schönheit gewinne.¹² Doch die Frage, wie solche Monumentalbauten aussehen sollten, war zu diesem Zeitpunkt keineswegs klar und wurde in den 1860er Jahren im Zuge der beginnenden Ringstraßenbebauung ausführlich und nicht selten polemisch diskutiert.¹³

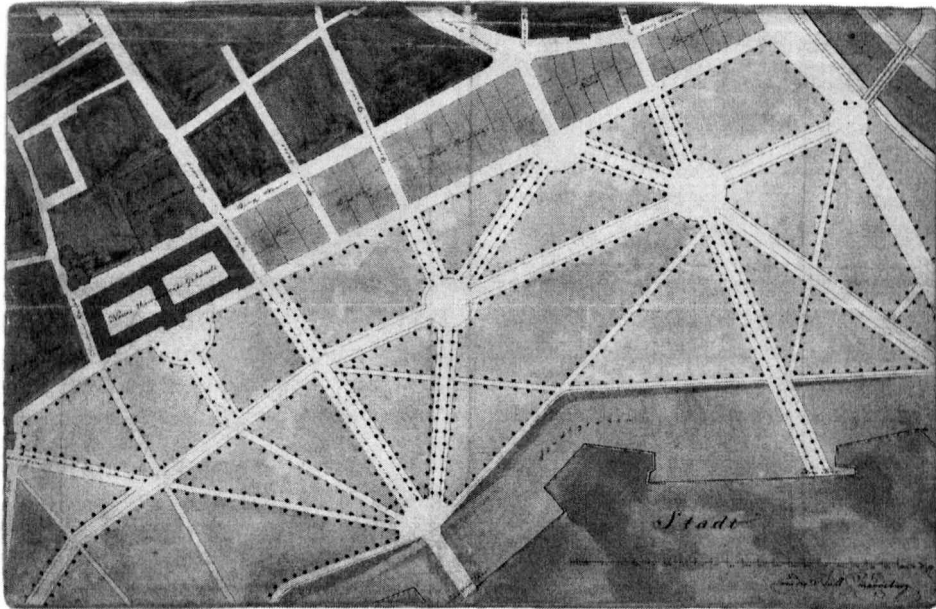
Romantischer Historismus oder „christliche Charakteristik“

Der erste Brennpunkt, anhand dessen ich die künstlerischen und außerkünstlerischen Einflüsse auf die formale Gestaltung der Architektur verdeutlichen möchte, liegt zeitlich noch vor der Allerhöchsten Entschliebung zur Schleifung der Basteien und betrifft den ab 1854 geplanten Neubau der Universität sowie die Errichtung der Votivkirche ab 1856 auf dem Areal vor dem Schottentor.

Ein Neubau der Universität war notwendig geworden, da das ehemalige Hauptgebäude, die sogenannte ‚Neue Aula‘ im Stubenviertel im Zuge der Revolutionsniedererschlagung im Jahr 1848 militärisch besetzt und eine Rückgabe an die Institution kategorisch ausgeschlossen worden war.¹⁴ Das Architektenduo August von Sicardsburg und Eduard van der Nüll erhielt den Auftrag für die „zu k. k. Staatsbauten vorbehaltenen Baulücke vor der k. k. Gewerfabrik und dem Schwarzspanier Hause am Glacis“¹⁵ einen

2015, S. 38; Mollik, Kurt / Reining, Hermann / Wurzer, Rudolf: Planung und Verwirklichung der Wiener Ringstrassenzone. Wiesbaden: Steiner 1980, S. 45–61.

- 12 Eitelberger, Rudolf: Bericht aus Wien. In: *Deutsches Kunstblatt*. Zeitschrift für bildende Kunst, Baukunst und Kunstgewerbe 6/45 (1855), S. 399–400, hier S. 400.
- 13 Kurdiovsky, Richard: „Die baulichen Vorgänge in Paris liessen so vieles für Wien hoffen [...]“ Paris als Vor- und Gegenbild der Architektur der frühen Ringstrassenzeit. In: Nierhaus 2015, S. 51–55; sowie Rüdiger, Julia: Die monumentale Universität. Funktioneller Bau und repräsentative Ausstattung des Hauptgebäudes der Universität Wien. Wien: Böhlau Verlag 2015, S. 186–193 (Kapitel „Debatte um Stil und Monumentalität“).
- 14 Wolf, Gerson: Der neue Universitätsbau in Wien. Eine historische Studie. Wien: Hölder 1882, S. 30; Gall, Franz: Die Alte Universität. Wien: Zsolnay 1970, S. 115; Rüdiger 2015, S. 28.
- 15 Erlass des Unterrichtsministeriums vom 17. Juni 1854 (Z. 9411), zit. nach Bericht des Universitäts-Syndicus Karl von Heintl, 20. März 1867 (= Quelle aus dem Archiv der Universität Wien, Akad. Senat 34, Sonderreihe S60, Bauakten 1854–72), S. 5.



Eduard van der Nüll und August von Sicardsburg, Situationsplan des Ersten Entwurfs für den Neubau der Universität Wien, 1854

Entwurf zu erstellen. Da die Enge der Inneren Stadt keine weiteren Bebauungen zuließ, stellte dieses Areal direkt an der Bebauungslinie der Vorstadt mit direktem, zu diesem Zeitpunkt unverbaubarem Blick zur Inneren Stadt, einen Bauplatz höchsten Ranges dar. Erhalten sind von diesem Entwurf ein Situationsplan sowie drei schematische Geschossgrundrisse mit detaillierten Raumzuordnungen, jedoch keine Ansicht der Fassade.¹⁶ Der trapezoid an die Baulücke angepasste Grundriss umschließt zwei Innenhöfe.

Die vier Ecken und die zur Stadt gewandte Mitte treten stark aus der Fassade hervor und bilden somit gerade an den Ecken kastellartige Akzente aus. So können wir anhand der Grundrisse annehmen, dass der Bau der etwa zeitgleichen Ausführung eines anderen Bauwerks im kaiserlichen Auftrag der beiden Architekten hätte ähnlich aussehen können. Denn in der Gestaltung des Arsenal's suchten die Architekten ebenfalls nach einer Lösung, die Baumassen durch „Gruppierung der Massen, Betonung der Mitte, Vor- und Rücksprünge des Baublocks, Auflockerung der Dachsilhouette mittels turmartiger Aufbauten“¹⁷ zu gliedern. Wenn auch die Ornamentik der Bauaufgabe Universität

¹⁶ Österreichisches Staatsarchiv, Allgemeines Verwaltungsarchiv, Inneres II. Allgemein Kart. 164 Sig. 26 1862 Stadt.

¹⁷ Wagner-Rieger, Renate: Wiens Architektur im 19. Jahrhundert. Wien: Österreichischer Bundesverlag für Unterricht, Wissenschaft und Kunst 1970, S. 122.

angepasst worden wäre, so muss man sich diesen ersten Entwurf des neuen Universitätsgebäudes zweifellos ebenfalls als stark gegliederten Ziegelbau mit einer abwechslungsreichen Fassade vorstellen.

Würden wir nun *nur* das Arsenal und den Universitätsentwurf derselben Architekten kennen, könnten wir in einer rein künstlerischen Betrachtung überzeugend hervorbringen, dass es jeweils der entsprechende zeitgenössische Stil, nämlich der ‚Romantische Historismus‘ gewesen sein muss, der die Künstler hier bewegt hat. Und, wir müssten in weiterer Folge annehmen, dass die beiden jede andere Aufgabe zu dieser Zeit in ganz ähnlicher Form gelöst hätten.

Doch ein anderer Bauauftrag von höchster staatlicher Relevanz unterbrach die beiden Architekten in ihrer Universitätsplanung. Denn zum Gedächtnis an das „gnädige Walten der Vorsehung“, aufgrund dessen Kaiser Franz Josef das auf ihn verübte Attentat am 18. Februar 1853 überlebte, rief sein Bruder Erzherzog Ferdinand Maximilian auf, im „gotischen Style“ eine Votivkirche zu errichten.¹⁸ Während Sicardsburg und van der Nüll an dem Universitätsplan arbeiteten, entschied sich der Wettbewerb um den Bau der Votivkirche für deren Schüler, den jungen Architekten Heinrich von Ferstel. Dieser plädierte dafür, die Votivkirche nicht wie ursprünglich vorgesehen auf der Anhöhe hinter dem Oberen Belvedere zu errichten, sondern stattdessen auf dem ansteigenden Gelände vor dem Schottentor in einer Achse mit dem Stephansdom zu positionieren.¹⁹

Ferstel wählte also just das Areal vor dem Schottentor, auf dem seine beiden ehemaligen Lehrer die Universität planten. Wegen der Dringlichkeit beider Bauvorhaben einigten sich Auftraggeber und Architekten rasch, dass sich Kirche und Universität auf dem gemeinsamen Bauplatz zu einer „gefälligen Baugruppe“²⁰ vereinigen sollten. Dies war nicht nur ökonomisch vom Platzbedarf, sondern vielmehr war diese Symbiose praktisch sowie ideell für Kirche und Universität von Interesse. Durch die Vereinigung zu einer ‚civitas universitatis‘ hätte die Kirche auf dem freien Feld eine Gemeinde gewonnen und die Universität – die zwar einerseits nach dem Humboldtschen Modell umstrukturiert wurde, aber andererseits keinesfalls ihren katholischen Charakter verlieren sollte – hätte zwecks Charakterstärkung ein katholisches Kirchenhaus als Zentrum gehabt.²¹ Für dieses Ideal galt es also den Entwurf der Universität umzuarbeiten.

In diesem zweiten Entwurf von Sicardsburg und van der Nüll orientierte sich das Universitätsgebäude maßgeblich an der Nachbararchitektur und den neuen ideellen Ansprüchen. Nicht nur veränderten die Architekten den Grundriss dergestalt, dass sich

18 Wiener Zeitung, 2. März 1853, Nr. 52, S. 525.

19 Allgemeine Bauzeitung 23 (1858), S. 2; Wibiral, Norbert / Mikula, Renate: Heinrich von Ferstel. Wiesbaden: Steiner 1974, S. 12-13.

20 Wibiral / Mikula 1974, S. 14.

21 Ebd., S. 45.



Eduard van der Nüll und August von Sicardsburg, Die Votivkirche mit den k. k. Universitätsgebäuden. Detail aus der Isometrischen Projection verschiedener Stadttheile um 1858

der Bau in verbundenen Kompartimenten um den Chor der Votivkirche schmiegt und daher keinen Zweifel an der Zusammengehörigkeit der einen Architektur mit der anderen lässt. Sondern auch in der stilistischen Ausarbeitung bemühte sich das Architekten-duo um Annäherung und verwendete nun ebenfalls neugotische Elemente, die mit dem Kirchenbau und dem Ideal einer katholisch geprägten ‚civitas universitatis‘ harmonieren sollten. Diese Anpassung an die neuen Gegebenheiten erforderte zwar von den Architekten eine komplette Neuplanung, sowohl des Grundrisses als auch der stilistischen Gestaltung, sie stellte aber keinen Bruch mit ihren kunsttheoretischen Maßstäben dar. Denn van der Nüll hatte bereits im Jahr 1845 in den Österreichischen Blättern für Literatur und Kunst festgehalten, dass „man auf dem Wege der Nachahmung zu nichts gelangt“. Doch auch nicht durch das Verwerfen der überlieferten, ‚vortrefflichen‘ Formen, sondern durch eine bewusste Nutzung und Kombination dieses Repertoires entsprechend der Bauaufgabe und der konstruktiven Bedingungen gelange man „zu

einem wirklich originellen und nationalen Baustyle“.²² Wenn Erzherzog Ferdinand Maximilian in seinem Aufruf für die Votivkirche Entwürfe im neogotischen Stil wünschte, da dieser „ohne Zweifel am besten geeignet ist dem Aufschwunge und Reichthume des christlichen Gedankens durch die Baukunst einen Ausdruck zu geben“,²³ dann musste diese Annahme für den universitären Staatsbau mit christlichem Charakter gleichermaßen gelten. Innerhalb dieser kunst- und staatstheoretischen Argumentation gelang es den Architekten, eine der Bauaufgabe entsprechende und durch die funktionell-modernen Anpassungen als Gruppenblockbau zeitgemäße, originelle und schließlich auch nationale – im Sinne von den christlichen Charakter des Habsburgerreichs widerspiegelnde – Lösung zu finden.

Diese theoretischen Überlegungen von der Nülls und die formalen Beobachtungen am zweiten Entwurf lassen sich also mit dem synthetischen Charakter des ‚Romantischen Historismus‘ in Einklang bringen. Wichtig für die Überlegungen in dieser Betrachtung ist aber, dass es äußere, nicht künstlerische Faktoren waren, die das Architektenduo dazu bewegten, den Entwurf komplett zu überarbeiten und dem Bau ein gänzlich neues Gesicht zu geben. Dieser zweite Entwurf stellt also keinen alleinstehenden Monumentalbau dar, der nach Zeit- und Künstlerstil in eine lineare, rein künstlerisch orientierte Kunstgeschichte einzuordnen ist. Stattdessen ist er ein Produkt einer intensiven Auseinandersetzung der Architekten mit dem Bauareal, dem Nachbarbau und dessen Eigenheiten und mit den ideellen Ansprüchen, die an das Universitätsgebäude innerhalb einer ‚civitas universitatis‘ gestellt wurden. Nicht zuletzt manifestieren sich in der Perspektivansicht auch die Konkurrenzverhältnisse zwischen den beauftragten Architekten: Gewaltig wirkt der ausladende Universitätsbau, der vom vormals repräsentativsten Bauplatz am Glacis zur Kulisse degradiert wurde, hinter der zarten neugotischen Votivkirche des ehemaligen Schülers.

Strenger Historismus oder die Monumentalitätsdebatte

Die zu Beginn der 1860er Jahre hitziger werdende Debatte über die Frage, in welchem Stil an der Ringstraße zu bauen sei, verhinderte – wie der dritte Brennpunkt zeigen wird – schließlich die Ausführung dieses Universitätsentwurfs. Die Positionen innerhalb dieser Debatte lassen sich anhand des nächsten Brennpunkts, bei dem wieder eine

22 Van der Nüll, Eduard: Andeutungen über die kunstgemäße Beziehung des Ornaments zur rohen Form. In: Österreichische Blätter für Literatur und Kunst 52–53/2 (1845), nachgedruckt in: Peichl, Gustav (Hg.): Die Kunst des Otto Wagner. Wien: Wiener Akademie Reihe 1984, S. 21–34, hier S. 32.

23 Wiener Zeitung, 2. März 1853, Nr. 52, S. 525.



Eduard van der Nüll und August von Sicardsburg, Hofoper, 1860–69

Architektur von Sicardsburg und van der Nüll sowie die eines ihrer Schüler zentrale Rollen spielen, deutlich machen.

Sicardsburg und van der Nüll gewannen im Oktober 1861 den Wettbewerb um die Hofoper und kombinierten hierfür in der reich gegliederten Fassade stilistische Elemente, die ihren Ursprung in der lombardischen, venezianischen und französischen frühen Renaissance hatten und die ihrer Ansicht nach geeignet waren, die monumentale Würde dieses ersten höfischen Bauwerks am Ring auszudrücken.

Gerade mit den Frührenaissance-Formen musste sich das Duo auf der sicheren Seite wähnen, hatte sich doch der Stil der Frührenaissance seit den 1820er und 1830er Jahren in Paris, London, München und Berlin als Form des würdevollen Bauens etabliert.²⁴

24 Vgl. Milde, Kurt: Neorenaissance in der deutschen Architektur des 19. Jahrhunderts. Grundlagen, Wesen und Gültigkeit. Dresden: Verlag der Kunst 1981, S. 62 und 68; Börsch-Supan, Eva: Der Renaissancebegriff der Berliner Schule im Vergleich zu Semper. In: Börsch-Supan, Eva (Hg.): Gottfried Semper und die Mitte des 19. Jahrhunderts. Basel / Stuttgart: Birkhäuser 1976, S. 162 und 165; Hammer-Schenk, Harold: Neurenaissance in Berlin. Architekten nach Schinkel: Friedrich Hitzig, Eduard Knoblauch, Eduard Titz. In: Krause, Walter / Laudel, Heidrun / Nerdinger, Winfried (Hg.): Neorenaissance. Ansprüche an einen Stil (Tagungsband: Zweites Historismus-

Vornehmlich der Stil des Quattrocento galt als Ausdruck einer „edlen Simplicität“²⁵ und der „Prachtentfaltung und Großartigkeit“.²⁶ Der „imperiale Charakter“ der italienischen Hochrenaissance jedoch stieß in der ersten Hälfte des 19. Jahrhunderts weitgehend auf Widerstand.²⁷

Doch genau in den frühen 1860er Jahren in Wien, in denen Stadtplaner, Architekten und Kunstkritiker über die Frage „Wie soll das neue Wien *monumental* bauen?“ debattierten, wendete sich das Blatt. Im Zuge einer verstärkten Rezeption des Werks und der architekturtheoretischen Ausführungen Gottfried Semper und der Publikationen *Der Cicerone* (1855) und *Die Kultur der Renaissance in Italien* (1860) des Schweizer Kulturhistorikers Jakob Burckhardt unter der jüngeren Architektengeneration entwickelte sich der Anspruch, die historischen Stile möglichst rein in Anwendung zu bringen.²⁸ Semper Bestreben war es, die strenger Formen der italienischen Hochrenaissance zur Anwendung zu bringen, da dieser Stil seines Erachtens wegen der „in ihre Grenzen gewiesenen Dekoration“²⁹ die Monumentalität der Architektur befördere. Die „Semper-Komponente entwickelte sich zum Banner der Moderne“.³⁰ Die Wiener Kunstkritiker griffen diesen Umschwung auf und polemisierten gegen die Wiener Hofoper, die mit ihrer ornamentalen Fassade nicht dem neuen Monumentalitätsideal entsprach. Nicht zuletzt trieben auch die politischen und gesellschaftlichen Verhältnisse zwischen Paris und Wien die Feuilletonisten und die Architekten zur Ablehnung eines stark ornamentierten französischen Vorbilds. Sollte doch die Wiener Ringstraße, die als monumentale Konkurrenz zu den Pariser Haussmann-Boulevards gelesen werden kann, eine städtebauliche Antwort und gleichzeitig Emanzipation von dem Vorbild darstellen.³¹ Daher mussten sich auch die Architekturformen „von fremdländischer Geschmacksrichtung, namentlich von französischer“³² emanzipieren.

Die stark ornamentierte Fassadengestaltung der Hofoper wurde in der Wiener Kunstkritik als subjektiv-überbordend und damit gleichzeitig als Sinnbild für Pariser

Symposium Bad Muskau 1999). Dresden: Graphische Werkstätten Zittau 2001, S. 149–150; Watkin, David: *English Architecture*. London / New York: Thames & Hudson Ltd. 2001, S. 162; Talenti, Simona: Von der italienisierenden zur nationalen Renaissance in Frankreich. In: Krause 2001, S. 122–132, hier S. 123.

25 Gruppe, Otto Friedrich: Karl Friedrich Schinkel und der Berliner Dom. Berlin: Lüdertzsch Verlagbuchhandlung 1843, zit. nach Börsch-Supan 1976, S. 162.

26 Hammer-Schenk, Harold: Neurenaissance in der Architektur Berlins. „Grossartigkeit als Motiv“. In: *Acta Historiae Artium* 49 (2008), S. 433–439, hier S. 433.

27 Börsch-Supan 1976, S. 162.

28 Wagner-Rieger, Renate: Semper und die Wiener Architekten. In: Börsch-Supan, Eva (Hg.): *Gottfried Semper und die Mitte des 19. Jahrhunderts*. Basel / Stuttgart: Birkhäuser 1976, S. 286.

29 Vgl. Börsch-Supan 1976, S. 165.

30 Wagner-Rieger 1976, S. 286.

31 Kurdiovsky 2015, S. 52–53.

32 Niederösterreichischer Gewerbeverein: *Gewerbe-Kunstblatt* 1 (1859), S. 37.

Luxus und Überfluss verstanden. Dagegen sollten nun die „strenge Gesetzmäßigkeit und Schönheit der Linien“³³ sowie die italienische ‚grandezza‘ der Neorenaissance als Sinnbild für das moderne Wien durchsetzen.

Wie stark diese Debatte den Entstehungsprozess einzelner Bauvorhaben beeinflusste, lässt sich an einem Bau am Rande der Ringstraßenentwicklung sehen. Den im Juni 1861 ausgeschriebenen Wettbewerb um das Künstlerhaus konnte der Architekt August Weber für sich entscheiden. Vom ersten Entwurf dieses Sicardsburg- und van der Nüll-Schülers sind wiederum keine Aufrisse erhalten, aber die Ähnlichkeit seiner Anlage der Blumensäle, die 1864 für die Gartenbaugesellschaft fertiggestellt wurden,³⁴ mit der Hofoper legt nahe, dass sich der Architekt auch hier an dem prominenten Vorbild seiner Lehrer orientiert hatte. In der Presse wurde der Entwurf als „eine wahre Steinblume der Renaissance“³⁵ gefeiert. Doch Unstimmigkeiten in der Anlage des Baus erforderten die mehrmalige Überarbeitung dieses Entwurfs, die den Baubeginn hinauszögerte, so dass Webers Arbeiten an den Plänen parallel zur Wiener Monumentalitätsdebatte verliefen. Einer der weiteren Vorschläge, den er im Mai 1864 einreichte, erntete eine vernichtende Kritik des Baucomités. Die schriftlichen Korrekturforderungen machen deutlich, dass sich dieser Entwurf markant von dem ausgeführten Bau unterschieden haben muss. Das Äußere des Projekts beanstandete das Baucomité nicht nur „wegen nicht schöner Anordnung einzelner Theile etc.“, sondern besonders „wegen monotoner Wiederholung [sic] der 4 Façaden durch vorspringende Eckpavillione [...] wodurch die simetrische [sic] Ausbildung von 4 Ecktürmen nach oben erfolgt“³⁶. Statt eines kastellartigen Gebäudes mit Ecktürmen präsentiert sich die Ausführung als getreueste Nachahmung einer Villa von Jacopo Sansovino.

Diese beobachtete Modifikation der stilistischen Ausrichtung bestätigt ein Zeitungsbericht, der anlässlich der Fertigstellung des Künstlerhauses im September 1868 einen Blick auf die Planungsgeschichte warf. Während das erste Projekt Webers an den Kosten scheiterte, musste der nachfolgende Entwurf

seiner ästhetischen Sünden wegen vielfachen Widerspruch erfahren. Die Architekten [im Baucomité, JR] erhoben sich gegen den Louvre-Styl – Luder-Styl, wie ihn Rahl bezeichnete [...]. Das zweite Project fiel auch, und nicht ganz sanft, und der arme Künstler mußte sich bequemen, ein drittes

33 Weiß, Karl: Das neue Opernhaus. In: Die Presse, 16. Februar 1867 (Morgenblatt), S. 1.

34 Vgl. Panholzer, Peter: Die Blumensäle am Parkring (Zur Geschichte der Gartenbau-Gesellschaft und ihrer Ausstellunggebäude). In: Alte und moderne Kunst. Österreichische Zeitschrift für Kunst, Kunsthandwerk und Wohnkultur 100 (1968), S. 16–19.

35 Uhl, Friedrich: Wiener Chronik. In: Die Presse, 15. Dezember 1861 (Morgenblatt), S. 1–2, hier S. 2.

36 Künstlerhaus-Archiv, Hausakten, Baugeschichte, Mappe 1864: Beurtheilung der Pläne des Architekten A. Weber für das Wiener Künstlerhaus vom 24. Mai 1864 (B4/1864–39).

Project auszuarbeiten, welches nach mehrfachen Wandlungen bei der venezianischen Marcus-Bibliothek, als seinem Vorbilde, anlangte und endlich acceptirt wurde.³⁷

Gerade weil es sich beim Künstlerhaus um die architektonische Manifestation des Selbstbildes der Künstler und Architekten in Wien handelte, war Weber hier im großen Maße der Debatte um den *richtigen* monumentalen Stil ausgesetzt und vollzog in seiner Arbeit am Künstlerhaus den Wandel vom ‚Romantischen‘ zum ‚Strengen Historismus‘ aus einer an der Bauaufgabe orientierten Diskussion heraus.³⁸

Späthistorismus oder die semantische Funktion der Stilwahl

Die folgenden Ringstraßenbauten der 1860er Jahre, u. a. das Palais Erzherzog Wilhelm von Theophil Hansen, das Palais Erzherzog Ludwig Victor von Ferstel, sind tatsächlich geprägt von einer stilistischen Strenge und Orientierung an der italienischen Hochrenaissance. Diese Entwicklung wurde von den Kritikern begeistert aufgenommen:

Die italienische Renaissance ist und bleibt das Schönste, was die neuere Profan-Baukunst geschaffen. [...] Wenn wir schon auf die Reproduction vorhandener Stylformen angewiesen sind, so sollen wir stets das Beste und Vollendetste anstreben. Verlassen wir den Weg, so werden wir in kürzester Zeit wieder dort angelangt sein, wo wir noch vor Kurzem standen – auf dem Standpunkte der traurigsten Principenlosigkeit. Heute ist es nicht zu spät, dagegen die Stimme zu erheben, denn der Himmel hat gesorgt, daß die Träume der Stadterweiterungs-Commission nicht zu rasch in Erfüllung gehen.³⁹

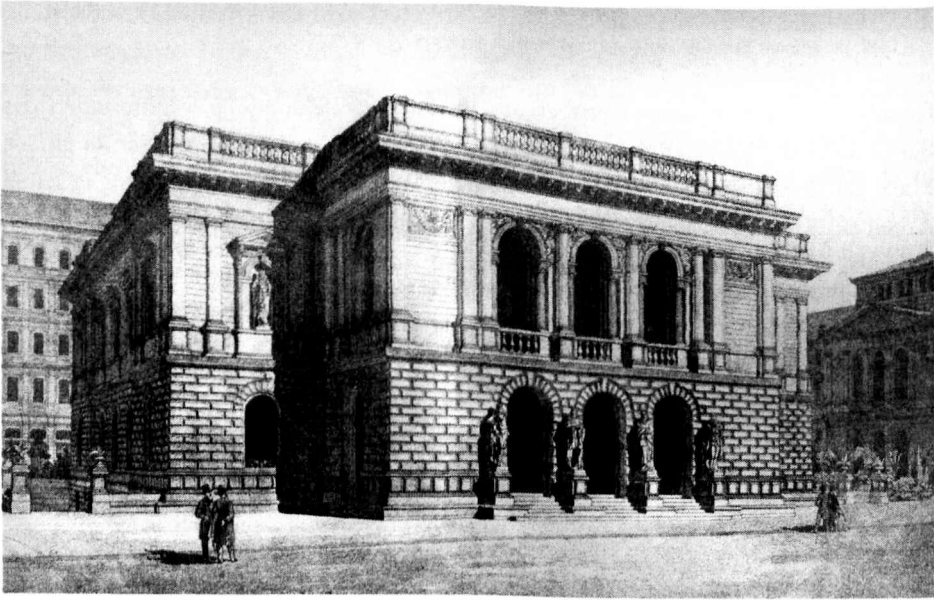
Einer dieser unerfüllten Träume, der im Stadterweiterungsplan konsequent als Kranz um die Votivkirche geführt wurde, war der anfangs besprochene Plan für die Universität. Trotz der ursprünglich raschen Einigung auf die harmonische Verbindung von Universitätsbau und Votivkirche, wurde vorerst nur der Kirchenbau vorangetrieben. Als zu Beginn der 1860er Jahre die Pläne für Hofoper und Künstlerhaus zugunsten eines gradlinigeren Stils kritisiert wurden, geriet auch der Universitätsentwurf von Sicardsburg und van der Nüll unter Beschuss. Im April 1862 erhob Heinrich Ferstel Widerspruch gegen die Zusammenstellung der gotisierenden Kulisse und seiner Votivkirche. Einerseits sei diese Bauart zu kostspielig und andererseits mache sie dem feingliedrigen Aufriss der Votivkirche Konkurrenz.⁴⁰ Von Seiten des Stadterweiterungsfonds erhielt Ferstel in

37 Hottner, Fr.: Der deutsche Künstlertag. In: Neue Freie Presse, 1. September 1868 (Morgenblatt), S. 4.

38 Rüdiger, Julia: Das Wiener Künstlerhaus: Vom Architekturwettbewerb zur Ausführung (1861–1868). In: Bogner, Peter / Kurdiovsky, Richard / Stoll, Johannes (Hg.): Das Wiener Künstlerhaus – Kunst und Institution. Wien: Lehner 2015, S. 51–57.

39 N.N.: Die Franzosen in der Architektur. In: Neue Freie Presse, 16. Mai 1866 (Abendblatt), S. 4.

40 Wibiral / Mikula 1974, S. 45–46.



August Weber, Fassade des Künstlerhauses zum Karlsplatz, 1865–68

dieser Angelegenheit Unterstützung. Der Sektionsrat Moritz Löhr forderte mehr Raum für den Monumentalbau der Universität und kritisierte ebenfalls die Stilwahl. Statt des gotischen Stils solle beim Universitätsgebäude „wohl das Kunstmoment vorangestellt werden, da es sich hier um ein Bauwerk handelt, welches ein recht eigentlich vor den Augen der ganzen gebildeten Welt ein charakteristisches [sic!] Wahrzeichen unserer Gesittung darzustellen berufen ist“⁴¹. Löhr wünschte also einen freieren Bauplatz sowie einen geeigneteren künstlerischen Stil (Kunstmoment), um mit dem Universitätsgebäude ein bildungsaffines Wahrzeichen der Stadt setzen zu können. Diese aus der Monumentalitätsdebatte heraus geborenen Unsicherheiten, ob das Bauareal und der gewählte Stil geeignet seien, verzögerte den Baubeginn der Universität. Nach der unglücklichen Aufnahme der Hofoper erschienen nun auch die beiden Architekten nicht mehr erste Wahl für die Planung dieses neu zu bauenden Wahrzeichens zu sein. So wurde im Jänner 1868 Heinrich Ferstel in das Baucomité der Universität aufgenommen und mit einer Neuplanung beauftragt. Ferstel haderte jedoch noch immer mit der Kombination der zwei Großbauten Votivkirche und Universität, er teilte die Ansicht des Unterrichtsministers, der im Dezember 1867 betont hatte, dass das

41 Österreichisches Staatsarchiv, Allgemeines Verwaltungsarchiv, Akten des Stadterweiterungsfonds, 4575 ex 1862 (231), 14. April 1862.

Universitätsgebäude [...] immer als Bauwerk neben der Votivkirche den zweiten Platz einnehmen [würde], und doch wäre es der Würde der Hochschule entsprechend, wenn diese auch als Bauobject dominierend wirkte. Zwei großartige Bauobjecte neben einander schwächen überdies gegenseitig ihre Wirkung ab.⁴²

Im Juli 1870 folgte dann der Befreiungsschlag für Architekt, Baucomité und Stadtplaner: Kaiser Franz Josef hatte zugestimmt, dass die Universität gemeinsam mit Rathaus und Parlament auf dem letzten unverbauten Areal an der Ringstraße, dem Paradeplatz, errichtet werden dürfte.⁴³ Unverzüglich stellte sich die Frage, wie nun die Universität neben Rathaus und Parlament aussehen sollte? Waren es an diesem dritten Brennpunkt doch nicht nur zwei, sondern gleich drei Bauten, die nach Monumentalität strebten.

Die Pläne für das Rathaus waren bereits im Vorjahr für einen anderen Bauplatz per Wettbewerb ermittelt worden. Die Entscheidung der Jury, bestehend aus den fünf Architekten Heinrich Ferstel, Theophil Hansen, Johann Romano, Karl Haase und Gottfried Semper, sowie fünf fachkundigen Vertretern des Gemeinderats, war im Kreis der Kunstkritiker auf Verwunderung gestoßen. Hatten sie doch mit Ausnahme Sempers alle für den neugotischen Entwurf Friedrich Schmidts votiert.⁴⁴ Diese Entscheidung überraschte inmitten einer Debatte, die für wahrhaft monumentales Bauen eigentlich nur mehr den Renaissancestil vorsah:

Es läßt sich nicht in Abrede stellen, daß das Ergebnis der Jury in gewisser Richtung überrascht hat. Wiewol [sic] die Gemeinde in dem Concursprogramme die Stylfrage offen ließ, so war doch die Jury derart zusammengesetzt worden, daß jene Künstler, die entschiedene Anhänger der Renaissance sind, weitaus die Majorität bildeten. [...] Wenn nun ungeachtet dieses Sachverhaltes der erste Preis einem im gothischen Style ausgeführten Projecte nahezu einstimmig zuerkannt wurde, so müssen wir annehmen, daß dieses Vorzüge besitzt, welche kein anderes Project in gleichem Maße besaß.⁴⁵

Innerhalb des zeitgenössischen Diskurses galt der gotische Stil bestenfalls für Sakralbauten geeignet und ausgerechnet der Architekt Theophil Hansen, der mit dem Palais Erzherzog Wilhelm ein Paradebeispiel der Renaissance errichtet hatte und daneben die griechisch-antike Architektur für das ästhetische Maximum hielt, hatte eine begeisterte Brandrede für den neugotischen Entwurf Schmidts gehalten.⁴⁶ Während Rudolf von Eitelberger anlässlich des Ablebens von Sicardsburg und van der Nüll im Jahr 1868

42 Zit. nach Wolf 1882, S. 54.

43 Wibiral / Mikula 1974, S. 57.

44 Swatek, Manuel / Wührer, Jakob: „Der Würde der ersten Stadt des Reiches“. Die Projekte zum Wettbewerb des Wiener Rathausbaues 1868/69. In: Pils, Susanne u. a. (Hg.): Rathäuser als multifunktionale Räume der Repräsentation, der Parteilungen und des Geheimnisses. Innsbruck / Wien: Studienverlag 2012, S. 9–15, hier S. 14.

45 Weiß, Karl: Die Concurspläne für das Wiener Rathhaus. In: Neue Freie Presse, 16. Oktober 1869 (Morgenblatt), S. 1–3, hier S. 1.

46 Kunstchronik 5/1 (1869/70), S. 4.



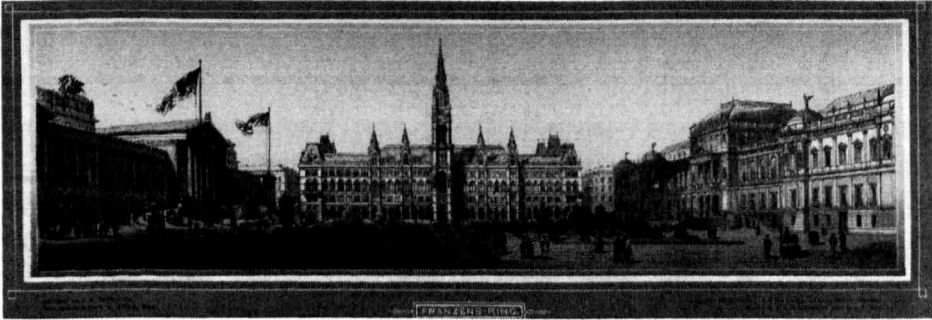
Heinrich von Ferstel, Universität Wien, Perspektivansicht der Hauptfassade,
Erster Entwurf, 1871

noch befriedigt festgestellt hatte, dass das „Fortsetzen des subjectiven Romanticismus [...] in Wien jetzt auf dem Gebiete der Architektur eine Unmöglichkeit geworden“⁴⁷ sei, betonte Hansen in seiner Rede, dass es sich bei der Stilwahl zu allererst um den *persönlichen* Ausdruck des Architekten handele.⁴⁸ Im Weiteren vertiefte Hansen das Argument Schmidts, dass der stilistische Verweis auf die gotischen Rathäuser in Flandern und Deutschland, den Wiener Entwurf mit einer Semantik fülle. So konnte der gotische Stil hier als Bedeutungsträger für die bürgerliche Blütezeit, die sich zuerst in den flämischen Rathäusern des 15. Jahrhunderts manifestiert hatte, zu einer neuen Blüte kommen. Dieser stilistisch-assoziative Ansatz musste dann im Kontext der Paradeplatzbebauung natürlich auch auf die monumentalen Nachbarbauten angewendet werden. Und so mag es ein besonderer Zufall sein, dass gerade Hansen, der bevorzugt in oder mit griechisch-antiken Formen baute, den Auftrag für das Parlament erhalten hatte und Ferstel, der nach 1860 den Renaissancestil auf jedes öffentliche Gebäude angewendet hätte, die Universität plante.

Anhand dieser Entscheidungen wird deutlich, dass in die mit aller Vehemenz geführte Stildebatte der 1860er Jahre Beruhigung und Toleranz eingekehrt war. Die drei

47 Eitelberger, Rudolf: Eduard van der Nüll und August von Siccardsburg. In: Zeitschrift für bildende Kunst 4 (1869), S. 177–186, hier S. 182.

48 Kunstchronik 5/1 (1869/70), S. 4.



Friedrich W. Bader und Ladislaus E. Petrovits, Unausgeführte Idee des Architekten Friedrich von Schmidt für ein Forum am Franzensring, um 1872

Monumente für die wichtigsten bürgerlichen Institutionen mussten nicht mehr in einem einheitlichen Wiener Monumentalstil, der Neorenaissance, errichtet werden. Ferstel bemühte sich dennoch um eine platzübergreifende Harmonie und entwickelte in seinem ersten Entwurf eine mit dem Rathaus korrespondierende Fassade.

Über den gleichmäßig renaissancehaft gegliederten Fassaden erheben sich zwei nordisch anmutende Türme sowie über dem Mittelrisalit eine geschweifte Kuppel. Diese markanten Elemente der Dachlandschaft variieren den Rhythmus der Türme des Rathauses und stellen eine ästhetische Verbindung her. Gemeinsam mit den Türmen der Votivkirche hätte sich hier am Ring also eine eindrucksvolle Skyline ergeben. Doch gegen diesen ersten Entwurf machte sich das Professorenkollegium, insbesondere die Naturwissenschaftler darunter, stark, denen dieser Entwurf zu wenig gradlinig und daher nicht förderlich für die Wissenschaft schien.⁴⁹ Eine Variante, in der Ferstel die antiken Formen aufnahm,⁵⁰ um eine Harmonie mit der Architektur des Parlaments herzustellen, wurde ebenfalls abgelehnt.

Erst ein nachfolgender Entwurf mit einer langgezogenen Kuppel über dem Mittelrisalit und kleineren Kuppeln auf den Eckpavillons wurde schließlich angenommen. Gewählt wurde also derjenige Entwurf, der den größten Kontrast zu den beiden anderen Bauten aufwies und so gemeinsam in der ursprünglich angedachten Ausrichtung aller drei Gebäude auf den Platz nicht Einheitlichkeit, sondern Kontrast erzeugte. Dieser Kontrast sollte das neue formale Mittel der Monumentalität sein und nicht mehr die zwanghafte Ausrichtung an einer einzelnen historischen Stilrichtung.

⁴⁹ Wolf 1882, S. 61–62.

⁵⁰ Forsthuber, Sabine: Die Wiener Universität in gräzisiertem Stil. Zu einem vergessenen Entwurf Heinrich von Ferstels. In: Wiener Jahrbuch 45 (1992), Tafel 4; Rüdiger, Julia: Die monumentale Universität. Funktioneller Bau und repräsentative Ausstattung des Hauptgebäudes der Universität Wien. Wien: Böhlau 2015, Tafel 6.

Resümee

Anhand der Betrachtung dieser drei Brennpunkte können wir nachvollziehen, wie viel praktische, persönliche und theoretische Überlegungen zwischen der gebauten Ringstraße und den vorangegangenen Plänen liegen. Wir sehen einerseits, mit welcher Leichtigkeit sich Wagner-Riegers stilistische Epochenbegriffe anwenden und für die Klassifikation von Bauten einsetzen lassen, wie viel an Mehrfachcodierung andererseits verloren ginge, würde man sich mit dieser Klassifikation begnügen. Die Untersuchungen der Planungsstufen offenbaren die Möglichkeiten, durch die die Ausführungen im Vergleich schließlich noch ausdrucksstärker geworden sind, da sie sich aufgrund ästhetischer, gesellschaftlicher oder politischer Argumente gegen andere Optionen durchgesetzt haben. So eröffnet der Blick auf die ungebaute Ringstraße eine Welt zwischen einer rein künstlerischen Befolgung eines Epochenkonstrukts und zeigt die harte Konkurrenz um den ‚richtigen‘ Monumentalstil während der langen Phase des Ringstraßenbaus. Herausforderung für weitere kunsthistorische Forschung ist es, – wenn möglich interdisziplinär – das etablierte Konstrukt einer Epoche Historismus sukzessive weiter auf jeweilige funktionale oder semantische Implikationen zu untersuchen.